

## DOS POSESAS (ESCRITURA E HISTORIA) EN LAS OBRAS DE EDGARDO RODRÍGUEZ JULIÁ

Las novelas de Edgardo Rodríguez Juliá *La renuncia del héroe Baltasar* (1974), *La noche oscura del Niño Avilés* (1984), *El camino de Yyaloide* (1994), *Sol de medianoche* (1995) y *Cartagena* (1997) son un recorrido por el proceso de fuerzas contradictorias que convergen en la dinámica de la personalidad puertorriqueña. Todas ellas son parte de un proyecto global que se propone abarcar la trayectoria de la cultura puertorriqueña dentro de la cultura general de los siglos XVIII, XIX y XX. Rodríguez Juliá asume la geografía del Caribe como centro para explicar la consolidación de fuerzas históricas. Esta realidad guarda en sus imágenes diarias el encuentro violento de la civilización europea con la indígena. Luego, la experiencia de la esclavitud africana viene a constituirse en otro elemento intrínseco y vital de las formas actuales de esta cultura caribeña nacida de la violencia. Con todo ello se persigue revelar, a través de la naturaleza humana, la violencia primera; el origen de la conciencia del caribeño en las contiendas por apropiarse el derecho a ser.

La identidad puertorriqueña es un texto que acumula muchas de esas imágenes, quizás por ser la mejor expresión actual donde el asentamiento del mito del poder colonial aparece en su carácter más naturalizado. El Caribe es la cuenca que ha absorbido las más variadas formas de agitación humana. Por tal razón, estas novelas, especialmente las tres primeras, tienen una densidad cultural muy barroca, espesa; con múltiples temas, intertextualidades, diversos tejidos de géneros, poetas, libros, estilos literarios, de corrientes diversas en una dinámica paródica que descubre las voces ocultas por el poder y la latente rebeldía de los discursos contra éste. Hasta ahora no existía en Puerto Rico una obra que fuera desde la macrohistoria hasta la intrahistoria con tanta intención y conciencia de abarcar la totalidad, centrándose en lo cultural caribeño y viajando por la cultura europea para imaginar la puertorriqueña. El móvil que la alienta queda enunciado por el conferenciante en el momento mismo de la narración, desde su primera novela *La renuncia del héroe Baltasar*, al señalar que éste "es una de las figuras entre la gran historia y la intrahistoria, entre la "equivoca región del mito y la leyenda" que "requiere la magia de la investigación, pero también la magia del ensueño".<sup>1</sup>

Este propósito lo convierte en el escritor puertorriqueño que ha abarcado más discursos, entrecruzando los históricos, los literarios y las múltiples oralidades de los diversos componentes sociales. Sus novelas representan un extenso

---

<sup>1</sup> Edgardo Rodríguez Juliá, *La renuncia del héroe Baltasar*, Puerto Rico, Editorial Cultural, 1986; p. 8.

cuerpo de acumulación donde se enfrentan el discurso renacentista, el realista, el naturalista, el surrealista, el realismo mágico y las diglosias orales de los diversos estratos de la cultura puertorriqueña. Señala Benítez Rojo, refiriéndose a *La noche oscura del Niño Avilés* (1984), que "es una suma totalizadora del neobarroco (Lezama, Sarduy, Arenas, García Márquez, Carpentier, Sánchez, Guillén, Ortiz, todos revueltos con desmesurados negros y negras, arcaísmos, neologismos, anacronismos, con el Bosco, (etc.), visiones del exceso, la superconstrucción superbarroca de la libido".<sup>2</sup>

En este aspecto se recorre la lengua popular del lumpen y del obrero, de la clase alta y también la que se produce en el sector intelectual frívolo compuesto por estudiantes y literatos. Rubén Ríos Ávila señala que "es uno de los narradores caribeños recientes más prolíficos y ambiciosos... que sin duda linda por un lado con la vasta diversidad de discursos de un Alejandro Tapia o con la periférica mirada diagnóstica de un Manuel Zeno Gandía en sus *Crónicas de un mundo enfermo*".<sup>3</sup> Su escritura se dirige hacia el conocimiento de la historia a través de las imágenes que de ésta se han ocupado en la historiografía, la literatura, la pintura, la fotografía, las gentes, los eventos masivos, los hechos cotidianos, los deportes, etc., para conformar una narratividad a través de la "magia del ensueño" con una poderosa imaginación que somete los discursos a una de las críticas más consecuentes en Puerto Rico. Nada escapa a la crónica testimonial ni a la teatralización de Rodríguez Juliá y, referente al siglo XX literario puertorriqueño, posiblemente sea uno de los mejores asimiladores de esa tradición que ha logrado escuchar la voz del pueblo infiriéndole una gran capacidad de contradiscurso liberador de forma muy novedosa y efectiva.

Desde la perspectiva de nuestra realidad americana, es imprescindible considerar la incorporación de las voces indígena, africana y mestiza como una traducción del poder de la cultura europea o como una cita dentro del esquema predispuesto por la misma. En las cartas, las crónicas, las verdaderas historias de la conquista, las historias geográficas, civiles y naturales de los primeros siglos la visión de la escritura es unilateral. Esta condición modelará una visión previa a la experiencia, pero opuesta a la realidad de las naciones conquistadas. Su trayectoria se verifica en una amplia semiosis discursiva de la cultura general que va desde el mundo de la imaginación artística hasta el taxonómico de las ciencias naturales y las lecturas antropológicas. Por lo tanto, en una sociedad dividida en clases, estas redes comunicativas se dan dentro de unas relaciones de lucha de los discursos y reflejan la dinámica de dominio-subordinación. A pesar de esto, esa apropiación verbal europea no puede

---

<sup>2</sup> Antonio Benítez Rojo, *La isla que se repite (El Caribe y la perspectiva posmoderna)*, Ediciones del Norte, Hanover, NH, U.S.A., 1989; p. 286.

<sup>3</sup> Rubén Ríos Ávila, "La invención de un autor: la escritura y poder", en *Las tribulaciones de Juliá*, Compilado por J. Duchesne Winter, San Juan, P.R., Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1992; pp. 33-36.

controlar, y lo que había sido formulado con intención de fijar, someter, asimilar y explotar, es el germen que desde su silencio emite cierta inconformidad. De acuerdo a Michel de Certeau "la cita... conserva el peligro de algo extraño que altera al poder traductor o comentador; es para el discurso la amenaza y la expectación de un lapsus. La alteridad dominada (poseída) por el discurso guarda, latente, el poder de convertirse en una aparición fantástica, más aún, en un posesor".<sup>4</sup>

Desde el lenguaje de la antropología hasta el literario se encuentran fuerzas con diversas direcciones ideológicas que pugnan por el dominio y, a medida que cambian las condiciones materiales, los discursos van evolucionando en su proceso mimético. Esto no es un proceso mecánico de reflejo, sino que en la literatura, tanto como en la historiografía, el poder mimético rebasa la mera copia de la realidad y ofrece otra, problematizando la real. A través de la obra de Rodríguez Juliá la literatura puertorriqueña ha hecho emerger la voz apresada en la cultura escrita. La carnavalización ilimitada de su obra hace que la oralidad recupere los procesos históricos en la formación de la personalidad puertorriqueña en sus contradicciones múltiples dentro de una composición cultural caribeña, surgida del choque de América con Europa bajo los signos de la violencia.

Para regresar al principio, en *La renuncia del héroe Baltasar* verificamos esa preocupación por las formas de organización discursivas de la cultura puertorriqueña. En la fábula de la narración hay una voz perteneciente a un historiador que organiza todo el discurso. Los hechos dieciochescos de la narratividad de la novela son traídos al presente por el historiador-organizador-narrador a través de múltiples crónicas, cartas, testimonios, escritos anónimos, comunicados; poesía, drama, pintura, etc. Los testimonios vertidos sobre los eventos de los protagonistas se contradicen con respecto a la historia de los hechos en torno a Baltasar Montañez. Es decir, el historiador hace hablar a la historia, la somete a interrogatorio y la dirige por un camino que termina por declarar loco al objeto de su historia (a Baltasar Montañez). De tal forma, la locución del rebelde es insertada en el saber del historiador y éste le da un sentido particular. La historia tradicional proyecta esta tendencia al enfrentarse a la otredad como si ésta fuera una "posesa", una alucinada e indescifrable figura a quien hay que acercársele con un código que le permita al poder situarla en la inteligibilidad de su orden. En este sentido, al organizársele la trayectoria en la novela, el artífice de los eventos alrededor de Baltasar —el obispo Don José Larra de Villaespesa— (que son los eventos analizados por la voz del historiador), articula un plan para mantener el poder mediante el control de los mismos eventos: trama el matrimonio del mulato Baltasar con Josefina Prats (blanca), hija del Secretario de Gobierno; también mitologiza al

<sup>4</sup> Michel de Certeau, *La escritura de la historia*, Traducción: Carlos López, México, Universidad Iberoamericana, 1985; p. 268.

mulato presentándolo como un amparado de Dios. Estamos ante dos construcciones dentro de la misma narración: la que teje Larra en el siglo XVIII controlando los eventos y la de la lectura posterior de esos mismos eventos organizada ésta por el historiador-narrador- conferenciante en el tiempo real de la ponencia. Según las opiniones de éste, el Obispo Larra pretendía "realizar lo que hoy llamaríamos una política reformista".<sup>5</sup> No hubo en Puerto Rico rebeliones esclavas como la de Haití, país que representa la primera república negra que instaura un estado propio —extrañeza que el poder colonial jamás se perdonará— sin embargo, hubo resistencia esclava.<sup>6</sup> Ésta se tradujo en la rebeldía de los obreros desde principios del siglo XIX, pero no logró fundar un estado propio. Esa política reformista, que en la historia de la novela practicó el Obispo Larra, fue la misma estrategia del populismo con el descontento social de las primeras cuatro décadas del siglo XX y que venía ideológicamente fundamentada desde el siglo XIX como corolario del autonomismo. De manera que, de la inteligibilidad narrativa de la novela, se proyecta la crítica a esa forma de control del poder que anuló la creación de un Estado propio en Puerto Rico.

Un detalle muy importante que emerge al analizar la estructura de la novela, basada en innumerables testimonios superpuestos y entrelazados, es la crítica realizada a la historiografía tradicional puertorriqueña. *La renuncia del héroe Baltasar* asume una postura crítica que mina la credibilidad en el discurso historiográfico novocentista, cuya ideología permeó la imagen puertorriqueña en la literatura y en el ensayo sociológico por más de seis décadas. Por consiguiente, la novela tiene un enfoque que reorganiza la historiografía y ofrece una inteligibilidad que transgrede los límites del poder. Se desprende de la estructura de *La renuncia...*, en la forma de organizar el discurso, que la historia de los hechos y su narración son dos entidades que pueden distanciarse, sin que tengan necesariamente que corresponderse. Una estructuración cualquiera del discurso las puede hacer extrañas entre sí y surge la interrogante de si la historiografía es la verdad y no sólo un significante que deja lejos su cuerpo original y adquiere otras máscaras. Se pone en duda así la efectividad de un discurso mimado por el poder, que posee en la historiografía una de sus más eficaces argucias al irlo institucionalizando como una enunciación científica de la que adquiere su prestigio. La historiografía ha funcionado de la misma forma que estas crónicas: "Y en esta novísima crónica la mentira piadosa —que por voluntad divina es el único remedio a tan gravísimo trance— equivale a la verdad, porque es ella la única que puede mantener un estado en paz".<sup>7</sup>

<sup>5</sup> E.R.J., *op. cit.*; p. 12.

<sup>6</sup> Benjamín Nistal Moret, *Esclavos prófugos y cimarrones: Puerto Rico, 1770-1870*, Río Piedras, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1984.

<sup>7</sup> E.R.J., *op. cit.*; p. 18.

Independientemente de lo falso o verdadero del discurso, percibimos la invención del poder y cómo la estructuración verbal guarda dentro de sí una posibilidad de concretarse, de convertirse en realidad si esa imagen —que por un momento pertenece estrictamente al ámbito del discurso— encuentra su congruencia en los intereses de una clase con una condición material (política, económica, cultural) específica. Ésta será una situación óptima para que la imagen penetre en la realidad concreta y, a su vez, genere más realidad. Que sea una mistificación de lo real, no viene al caso. Lo objetivo es que funcione para los propósitos del poder y que asume la dialéctica que se da entre lo real y los discursos que genera. Es importante, además, señalar que ésta es una de las formas para comprobar que los discursos no son meras superestructuras, sino que guardan una relación dinámica con la historia, con la acción concreta del hombre. Sin discursos, no podríamos hacer inteligible otra versión de la historia, aunque en tal proceso haya una manipulación. Lo cierto es que funcionan y con tales percepciones, el poder condiciona y hace la historia a su imagen y semejanza. En ellas se esconde el poder, pero no sólo reside en ellas. Este proceso de una estructura inventada que se desplaza de su puro ejercicio escriturario imaginativo hacia la realidad y que transforma las relaciones sociales, se verifica en *La renuncia del héroe Baltasar*. El Obispo Larra le había dicho al Secretario de Gobierno Prats (padre de la desposada) que la boda con Baltasar era una trama falsa para lograr la paz y evitar que los negros destruyeran el poder español. Que dicho desposorio no tendría valor sacramental alguno, aunque se celebraría con todos los gestos litúrgicos para hacerlo verosímil. Luego de la representación y terminada la carnavalesca fiesta, el rebelde sería encarcelado. Los sucesos no siguieron ese curso, pues Baltasar, secuestró a la novia y se fue a celebrar con sus rebeldes, según dicta otro cronista. Afirma éste que así le ganaba al Obispo la primera partida en el juego del poder. De acuerdo al narrador conferenciante actual, el cronista testigo de esos sucesos se equivocaba, pues obviamente era imposible que el Obispo encarcelara a Baltasar, ya que significaría desaprovechar la coyuntura para realizar la paz entre las razas. Además, el Obispo le había impartido a todos los demás colaboradores la misma creencia del encarcelamiento del caudillo inmediatamente después de la ceremonia. Con esta acción alejaría cualquier vestigio de culpa en la humillación de la muchacha por parte de Baltasar.

En este contexto podemos entender mejor la proyección de la crítica que sugiere la novela a través de las triquiñuelas retóricas con que se articulan los textos. Todo el resto de la burocracia en el poder terminaría creyendo la fábula inventada por el Obispo, aunque entendieran que mentía; pero esa mentira figurada en la escritura era más necesaria que la verdad para conservar sus intereses. Gracias a la mentira contenida en la imagen de la letra no colapsaría esa clase, razón poderosa para que aceptaran lo predispuesto en la escritura. De nuevo el amor y el interés se van al campo, pero todos “desearon creer (y

por ello al fin creyeron) que todo el poder caería sobre el idólatra y sacrílego negrito".<sup>8</sup> Prefirieron contentar su consciencia creyendo la mentira, para adaptar a la realidad su subsistencia política. La revuelta es predicha —¡en un poema!— por el escritor Alejandro Juliá Marín, o mejor dicho, por otro discurso que reafirma la posibilidad real de una rebelión y que insta más la eficacia de la mentira del Obispo Larra. Más adelante en la historia aparecen otros dos anónimos que fustigan la tramoya política del Obispo e incitan a rebelarse contra él. Según el narrador conferenciante, fueron escritos por el mismo Baltasar para "incendiar la indignación de los blancos".<sup>9</sup> Volveremos a referirnos a los anónimos más adelante. Antes señalemos que estamos ante la presencia de la escritura forjando la historia. La palabra se va transformando a medida que el mundo capitalista cosifica su objeto. En esa dirección el lenguaje religioso se va desplazando a las exigencias de una nueva organización civil —la ciudad y su política— para responder a la emergencia del dominio político, cultural, económico capitalista que se desarrollaba en Europa. La palabra es escogida con una pertinencia productiva, medida, pesada en sus consecuencias, como por ejemplo, una carta que el Obispo le envía a Baltasar. Es la escritura creando las condiciones para lograr el orden del estado propicio y ejercer el poder absoluto, que es el móvil de todas las cartas y crónicas de los protagonistas: "La versión final ostenta algunos cambios que traslucen significativas vacilaciones del prelado. Esta versión final elimina todas aquellas frases que el Obispo entendía sujetas a mala interpretación. El prudente Obispo se mostraba extremadamente cauteloso".<sup>10</sup> Tal versión eliminó las palabras que connotaran racismo o que presentaran una degradada imagen de capataz en Baltasar. De la misma forma actúan los anónimos al imaginar y fundar las condiciones que precipitarán los hechos finales. La importancia de ello es que se establece la relación que existe entre el lenguaje y el poder. El anónimo rebelde se apodera del lenguaje del otro poder con el propósito de subvertirlo. Un anónimo dice:

La rosa de flor niña Josefina, aturdida por la música frenética de esta impúdica y salvaje raza de carbón, vaga por las calles junto a su criminal esposo... Y al lado de las harto virginales y blancas margaritas de sus manos, retumban las negras pezuñas sobre los tensos cueros de los tambores... No hay rincón, plazoleta o zaguán donde no se encuentren los simios echados por la embriaguez que ha posibilitado, gracias a luciferinas torpezas del Obispo Larra, el mal gobierno de esta buena plaza.<sup>11</sup>

Este anónimo, conocido como "Noticia del arrastre", surge en un momento en que la política de Larra se debilita, porque el matrimonio entre Josefina

<sup>8</sup> *Ibíd.*; p. 28.

<sup>9</sup> *Ibíd.*; p. 37.

<sup>10</sup> *Ibíd.*; p. 88.

<sup>11</sup> *Ibíd.*; pp. 34-35.

y Baltasar ha causado una ola de indignación entre los blancos. Al no firmarse la "Noticia", pero al redactarse con todos los lugares comunes racistas en contra de los partidarios del caudillo Montañez y contra Larra mismo, tal documento asume la identidad de los blancos: expresa su ideología y su lenguaje. Esto resulta en el encarcelamiento por sedición del padre de Josefina y de sus colaboradores inmediatos. El efecto de los anónimos siembra la desconfianza entre los burócratas, lo que complace la estrategia de Baltasar. Tales hechos del lenguaje se pueden discutir desde dos puntos. El primero sería que de acuerdo al conferenciante académico, el anónimo pertenecía a Baltasar. Este punto nos interesa, porque es una prueba de cómo el discurso del poder va contra sí mismo. Sus propias imágenes ("raza de carbón", de "negras pezuñas", como "simios" borrachos por "las vejigas de Satanás") invierten la relación del discurso al éste contribuir a precipitar unos hechos que provocarían la destrucción del poder pretendida por Baltasar. En este sentido el dominado, el "salvaje", se apodera del discurso dominante y lo acoge con toda una transgresión liberadora. El segundo punto no es menos importante. Ese discurso transformado en arma del colonizado por el colonizado mismo en el siglo XVIII vuelve a ser intervenido por el saber actual: el del conferenciante académico que organiza en la contemporaneidad aquellos hechos dieciochescos. En el momento actual de la novela —el conferenciante—, quien tiene que pertenecer a la Generación del 30 por su temática ontológica puertorriqueña (detalle a discutirse más adelante), hace un análisis estilístico de "Noticia del arrastre" e identifica un giro recurrente en otras cartas de Baltasar. Esto equivale a su firma. Esa relación entre el poder y el lenguaje se verifica en otra dirección en *La noche oscura del Niño Avilés*. En ésta, la lengua de Obatal es dominada por la citación del lenguaje europeo. Son varias las ocasiones en que el cronista español se refiere a la forma en que el africano "daña" la lengua castellana. La siguiente cita reitera ese control en la emisión del sentido cuando la alteridad es incomprendida:

Avivé la lucidez casi adormilada de Obatal con punzantes enigmas y sentencias, parando la oreja para descifrar las palabras del caudillo, que éstas apenas se entendían, y no por sutiles, sino por saltar al aire revestidas de sonidos africanos, ¡triste destino el de esta raza que debe gritar su libertad con el bozal puesto, lengua del amo ajena en demasía! Advierto por ello al lector que las palabras de Obatal aquí escritas tienen la veracidad de la traducción, en este caso doblemente infiel, pues tarea más imposible que difícil resulta traducir, a la lengua de Castilla, esta mescolanza con la que el africano sueña apenas lograr la bastedad del decir criollo.<sup>12</sup>

Esta crónica del Renegado, desertor criollo, tiene el punto de vista del europeo, quien le adjudica una incapacidad lingüística al africano. Por esa razón su escritura habla por la alteridad "para decir de ese ignorante lo que no

<sup>12</sup> E.R.J., *La noche oscura...*; p. 103.

sabe de sí mismo".<sup>13</sup> No es casual que el narrador-conferenciante-historiador recurra a una estrategia más modernizada (lingüística) para intervenir el discurso de Baltasar. A la misma vez esto ejemplifica lo elusivo de esa escritura irreverente que se posesiona de las imágenes del poder y las disloca:

El estilo es el de Baltasar: ampuloso, retórico, resultado de una asimilación cultural precipitada. Recordemos que Baltasar fue el hombre de escasas letras antes de casarse con Doña Josefina. Su gran inteligencia —quizás genial— le permitió adquirir, en pocos años, una gran cultura; pero esta herencia, exenta del lento crisol de los años, resultó ser patética caricatura. Baltasar exageraba el estilo hiperbólico de la intelectualidad española del siglo XVIII. Aquel estilo dieciochesco que Heltfeld llamó "crepúsculo barroco", se convierte, bajo su insegura pluma, en una exageración de lo ya desmesurado... Ya se prefigura aquí el estilo histórico de su "Crónica de la muy ingeniosa concepción de una arquitectura militar del paisaje".<sup>14</sup>

Al final de la novela esos históricos posesos y "posesas", es decir, los demonios rebeldes al orden político y al estilo verbal, se apoderarán de las imágenes del poder. El Obispo Trespalacios resucita entonces el antiguo saber, la lengua del imperio, las estructuras antiguas de dominio ante los "bárbaros" africanos. Según el cronista del Obispo, la lengua castellana "sufre" hablada por los africanos. Lo escatológico la define en *La noche oscura del Niño Avilés*:

Bien cerca escuché las oraciones de Don José en latín del bueno, que a estos demonios hay que bajarles con lengua tan antigua y solemne, pues si se usa el castellano vulgaris siguen con sus bachatas y jodiendas, y hasta de burla expelen más ruidosos, ya que no apestosísimos follones.<sup>15</sup>

El recurrir al latín es semejante a la retórica de aquellos "picos de oro" abogados y poetas que alienaban al pueblo en las primeras décadas de este siglo, aspecto que hemos tratado en otra investigación. Los ejemplos de estas novelas recuerdan lo que dice Federico Campbell: "ciertamente el poder engendra realidad, manipulándola y sistematizándola, pero también produce fantasías: la ficción, la inventiva, la mentira del poder".<sup>16</sup>

Ahora bien, no por ser inventada y ficticia deja de lograr su efecto. Rodríguez Juliá sostiene una aguda crítica contra la construcción historiográfica que ha sido vista como historia y literatura a la misma vez. La novela adquiere así una sugerente ambigüedad que auto-referencialmente asume las identidades del discurso historiográfico y literario en la unicidad de su corpus (la novela) y deconstruye el mecanismo generador de ideología en dichos discursos. Estas palabras del escritor, relacionadas a la novela *La renuncia del héroe Baltasar*,

<sup>13</sup> M. de Certeau, *op. cit.*; p. 267.

<sup>14</sup> E.R.J., *La renuncia...*; pp. 18-19.

<sup>15</sup> E.R.J., *La noche oscura...*; p. 264.

<sup>16</sup> Federico Campbell, *La invención del poder*, México, Aguilar, 1994; p. 141.



son pertinentes por declarar explícitamente el carácter de invención de la historiografía del siglo XVIII:

Decidí inventarme un siglo XVIII que fuera como una pesadilla de la historia puertorriqueña. Las pesadillas también hablan de la realidad. Cada alucinación nocturna es la clave para entender miedos ocultos. Quien la lea superficialmente pensará que estoy hablando de Haití. Vuelva a leerla como se lee una pesadilla, adivinando el anverso del embuste. ¿Qué ha sido más real a la larga?, la visión cronística de Ledrú donde negros y blancos criollos viven armoniosamente, o la mía, donde una perturbadora inquietud prevalece aún hoy en el casorio de esa niña Josefina con el renegado Baltazar (sic).<sup>17</sup>

La estructuración de los documentos, tanto como el lenguaje mismo del historiador-narrador en la novela, continúan con las estrategias manipuladoras. Su discurso es semejante a éste del secretario del Obispo Larra de la forma en que se anulará la rebelión para restaurar "al más firme plinto la hegemonía del cristiano sobre el hereje".<sup>18</sup> Éste es el tipo de discurso con que se sitúa el europeo ante la otredad, cuya forma disfraza su real explotación con una imagen misionera. Lo relevante de la cita es la relación de poder que se establece entre el otro y el europeo, entre el salvaje y la civilizada monarquía, entre la herejía y el cristianismo. Todas son formas del lenguaje que absolutizan una diferencia. Según dice Michel de Certeau, los occidentales tienen la "ventaja", y la acreditan como uno de los "dones singulares que los hombres de por acá han recibido de Dios: su poder cultural está refrendado por el Absoluto, y esto no es solamente un hecho, sino un derecho, el efecto de una elección, una herencia divina".<sup>19</sup>

A nuestro juicio, la institucionalización académica de los discursos (del poder) se somete a cierta ironía en la mención de "la docta casa", de las "halagadoras peticiones" del intelectual que dicta la ponencia. Su semejanza con el (otro) discurso del Obispo Larra —la más importante— estriba en que, curiosamente, el historiador llega a las mismas conclusiones que la del discurso del siglo XVIII, siendo éste su objeto de estudio. ¿Cómo es posible que un discurso que proclame pertenecer a la "ciencia de la investigación" llegue a las mismas conclusiones que uno ideológico del cual precisamente se ocupa? El primero ha dicho de Baltasar Montañez que es un "muñeco", "héroe de muy mal simulacro" en quien el "populacho" puso sus esperanzas de libertad. En fin, para éste, Baltasar es un traidor que "mantiene firme las bridas del desbocado caballo de su raza".<sup>20</sup> El narrador-historiador lo condena también desde el inicio de su conferencia tergiversando, como veremos oportunamente, las

<sup>17</sup> Asela Rodríguez de Laguna, *Imágenes e identidades*, Río Piedras, Ediciones Huracán, 1985; p. 132.

<sup>18</sup> E.R.J., *La renuncia...*; p. 13.

<sup>19</sup> M. de Certeau, *op. cit.*; p. 234.

<sup>20</sup> E.R.J., *op. cit.*; p. 13.

## verdaderas razones de la renuncia de Baltasar:

¿A qué renunciaba Baltasar? En primer lugar, renunciaba a su propia raza, a su propio pueblo. Un negro se casa con la hija del primer dignatario colonial. Significa ello que este desclasado, este intruso tendría que renunciar a su negritud, a la cultura de los barracones —que es trasunto de las antiquísimas culturas de la costa occidental de África— y asumir todas las fórmulas sociales, culturales y religiosas de la “buena sociedad” blanca del Puerto Rico colonial del siglo XVIII. Renunció también a la memoria de su padre, a la obra revolucionaria de aquel Ramón Montañez, capitán de la primera y más feroz revuelta de negros que conoció aquel convulso siglo.<sup>21</sup>

Los eventos históricos alrededor de Baltasar nos llevan hacia otras sugerencias diferentes a la de la cita anterior. La renuncia es contra toda la arquitectura cultural que se posesionó de un espacio sin reconocer el otro. El asentamiento de la cultura europea en esta geografía significa la expulsión de la razón de ser de los otros. Fue dejarlos en el vacío al quitarles los asideros míticos de su cultura: “Y aquel himno a la piedra, túmulo de la verdad, se levantó para mejor señalar el vacío. Y encuentro en la catedralicia morada un gran e inmenso dedo que señala el abismo silencioso. Es la magia del aire; mientras más se llena el espacio, más se señala el vacío”.<sup>22</sup>

En esa estructura dual que contrapone simbólicamente la cultura europea y la caribeña se dan unas relaciones de dominio de la siguiente manera:

El vacío es promesa de morada; pero una vez que el espacio se convierte en mentira para los altísimos y trágicos superiores ¿y en refugio para los muchísimos inferiores? tropieza de narices con el terror, que se apodera de cada uno de mis miembros como inexorable enfermedad. Nace hacia la placenta todo aquello que pretende el hombre con sus monumentos. El monumento es un gesto descreado que sueña con Dios para engañar a los hombres. ¡No más mentiras!<sup>23</sup>

La rebelión es total contra el valor de los valores inculcados en la consciencia política y en los estratos de la subconsciencia del colonizado que condiciona las voluntades de lucha:

Pedir compasión a un hombre de verdad es hacerlo cómplice de la *mentira* que como bello palacio donde los hombres olvidan la intemperie ha sido fabricada día a día, por la desenfrenada astucia, que es reverso de la piedad. Yo, el más puro de los hombres, sostenedor de la verdad, pretendo la *destrucción* de todas las *catedrales*, de todos los fastuosos palacios que provocan *el olvido* de los hombres.<sup>24</sup>

Baltasar no traiciona a su “raza”, sino que critica las formas que ella asume ante las exigencias de la historia. Es una introspección en la consciencia

<sup>21</sup> *Ibid.*; p. 9.

<sup>22</sup> *Ibid.*; p. 90.

<sup>23</sup> *Loc. cit.*

<sup>24</sup> *Ibid.*; p. 89. Énfasis nuestro.

del colonizado. Por eso Baltasar, dejándose llevar por un instinto más que por una conciencia política, odia a su gente, porque no actuó cuando condenaron a su padre, organizador de la más grande revuelta en 1734, pero esta actitud nihilista lo llevó a rechazar y a permanecer inmutable ante todas las tentaciones que el poder le ofrecía. La destrucción de todo lo creado era su máxima ambición: es decir, acabar con la cultura dominante. En el fondo es un suicida, porque comprende que no puede desprenderse de su condición de colonizado, de sus resentimientos. Rodríguez Juliá se adentra en esa naturaleza psicológica que proviene desde la esclavitud y se expresa hasta en la conducta de la individualidad sexual. Baltasar evita las relaciones sexuales con Josefina por temor a la "posibilidad de humillación" que "surgía de su más profundo estrato psicológico"; es decir, "el miedo a una latente inclinación a reconocerse como inferior al amo blanco".<sup>25</sup>

En *Campeche o Los diablejos de la melancolía* (1986) está clara la función de la sexualidad en una "sociedad que niega la humanidad plena de los negros y las mujeres".<sup>26</sup> Tal sociedad fundamentada en la inseguridad, en el miedo y en la subestimación propia se expresa en la consciencia colectiva, según Rodríguez Juliá, en "Aquel miedo a que el horizonte se poblara de barcos enemigos. El acecho imperial, el miedo a pasar de una hegemonía a otra, ciertamente influyeron en nuestro derrotero histórico; quizás por ello nos conformamos al destino de protectorado perpetuo".<sup>27</sup> Baltasar Montañez señala esa condición cuando su gente, presa del miedo, no reacciona ante la muerte de su padre rebelde: "la negrada permanecía allí, oscura, impasible, silenciosa, sin decir palabra de protesta".<sup>28</sup> No hay relación alguna entre esta literaturización mágica de la historia por parte de Rodríguez Juliá y la ideología del puertorriqueño dócil. Rodríguez Juliá busca la aprehensión de la imagen grotesca de la crueldad. Intenta fijar el espanto humano ante una expresión tan pedestre del poder, que se manifestó con una brutalidad tan extrema y con una desfachatez tan rabiosa, que penetró en los estratos más profundos de la consciencia; de forma tal, que todavía condiciona las actitudes cotidianas menos sospechadas. Es evidente que este autor se preocupa por esa manifestación del resentimiento que se presenta como un patrón de conducta en todas las acciones personales y sociales. El concepto del poder es una de las preocupaciones fundamentales de *La renuncia...* y sus relaciones con nuestra personalidad histórica. Por tales razones, el historiador-narrador se queda en los límites superficiales de la política de los hechos. No solamente se circunscribe a lo fáctico en el tiempo de la narración que corresponde a los documentos examinados, limitando

<sup>25</sup> *Ibíd.*; p. 54.

<sup>26</sup> E.R.J., *Campeche o Los diablejos de la melancolía*, San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1986; p. 85.

<sup>27</sup> *Ibíd.*; p. 137.

<sup>28</sup> E.R.J., *La renuncia ...*; p. 24.

así los hechos en sus relaciones historicistas, sino que los dirige en el presente hacia los intereses de su clase. El saber (del conferenciante académico) que se ocupa de la escritura de los textos de Baltasar lo ubica fuera de los otros textos de la escritura del Obispo. Son los escritos del rebelde Baltasar los que son entrampados. Son superpuestos a los del Obispo, pero a lo largo de la extrapolación de textos y de su interacción siempre se percibe la producción verbal de Baltasar como producto de algo lejano, extraño, loco. Las opiniones agresivas sobre este discurso que no encaja con la lógica de un saber que se presenta como verdadero, no son sólo del Obispo, sino también del conferenciante al catalogarlo como producto de una "progresiva enajenación y lucidez"... "términos contradictorios" con los que "avivo en ustedes la tragedia de nuestro héroe".<sup>29</sup> Anteriormente había catalogado de estilo "histórico" la escritura de Baltasar y posteriormente señala que "El Obispo Larra contestó la desencajada misiva del loco trágico".<sup>30</sup> En *La noche oscura del Niño Avilés* hay unas palabras deladoras de las intenciones ideológicas del discurso intelectual por parte del conferenciante en ambas novelas al señalar que los ciudadanos querían borrar un mito creado por Avilés —el de la ciudad lacustre— para evitar que una invención se convirtiera en un contradiscurso. Era necesario destruir todo lo relacionado a Nueva Venecia para la moral cristiana pues, aunque esa comunidad nunca había existido, la leyenda terminaría teniendo más realidad que la historia porque los hombres prefieren vivir más desde la mentira que desde la realidad. Esa represión trató de acabar con la memoria y con la posibilidad de que un discurso influyera en la realización de la libertad en el siglo XVIII: "La burguesía criolla no tardó en inquietarse ante aquella ciudad que pronto se convertiría en esperanza de esclavos y cimarrones, jornaleros y libertos".<sup>31</sup> Estos cuatro últimos representan un concepto dialéctico que incorpora los signos humanos de los actores históricos en los diversos modos de producción, cuyas voces han sido silenciadas. Son ellos los más significativos para entender la identidad histórica y cultural del puertorriqueño. He aquí el temor a las posibilidades latentes en cualquier contradiscurso. Tanto es así que los géneros de la escritura son objetos de sumo cuidado para la visión inquisitorial del Obispo. *La noche oscura...* presenta la idea del peligro en lo poético como medio para retar el poder y así se puede verificar en lo real, pues en la conquista y colonización la prosa "verdadera" se institucionaliza como el medio de la historiografía. Refiriéndose a la poesía como un "oficio" de "brujos" y "demonios que tienen tanta maña sobre el pasado y el porvenir" se dice en el Diario secreto del Obispo Don José de Trespalacios y Verdeja: "Dicen ¿citando los muy malditos libros de los poetas paganos? que los sueños son de bruñido marfil o cuerno pulido. Según las malas artes de estos sacristanes de

---

<sup>29</sup> *Ibid.*; p. 88.

<sup>30</sup> *Ibid.*; p. 98.

<sup>31</sup> *La noche oscura...*; p. 14.

Belial, los sueños de marfil engañan la lucidez de los hombres, anunciando cosas que no pasarán, reviviendo sucesos que nunca ocurrieron".<sup>32</sup>

Ese mismo discurso represivo se reduplica tiempo después. En la conferencia de 1946 dictada por Alejandro Cadalso, personaje historiador en la novela que acabamos de citar, hay una actualización de ese temor que sitúa el discurso en el tiempo presente (1946). Desde esta posición contemporánea de guerra fría está hablando Alejandro Cadalso. Es el momento preciso en que el aspecto contemporáneo del discurso del tiempo externo de la historia se interseca con la problemática de la narratividad de la novela. La crisis mundial capitalista obviamente se manifiesta de forma más aguda en la colonia y la generación de la década del 30 la experimenta viendo la creciente presión sindical y política, situación que retaba y atemorizaba el precario poder que tenía dicha elite. Así también sintieron más la realidad de la invasión estadounidense. Fue un momento de confrontación sindical, socialista y nacionalista evidente en la historiografía. Después del "trauma" (década del 40), la elite intelectual empieza a refugiarse en el populismo. La cita a continuación es dirigida contra los huelguistas, pero en ella se equipara el peligro de la Nueva Venecia cimarrona del siglo XVIII con las intenciones de la época socialista presente: Para ellos Nueva Venecia es —y cito al principal de estos escépticos, Don Tomás Castellón Pérez Morris— "un embeleco engordado en las mentes calenturientas de masones y librepensadores, bolcheviques y socialistas de todo rumbo y manejo".<sup>33</sup> Los nombres mismos con los que juega la novela forman una secuencia de intenciones sociológicas muy obvias que remiten a la historiografía y al ensayo sociológico puertorriqueños, desde el siglo XIX hasta la intelectualidad de la Generación del 30. De la misma forma que el Obispo Trespacios condicionó las palabras para hacer que los hechos tomaran una dirección preconcebida, la historiografía y la literatura de los criollos hacendados, sus descendientes profesionales y entre ellos los académicos, con excepciones, claro, han dirigido la percepción de la historia cultural.

El problema de la identidad adquiere en este contexto una preocupación ideológica y política de mucha importancia. A esta tendencia pertenece la Generación del 30. Son claras las relaciones. Tomás Pérez Morris nos recuerda el siglo XIX de José Pérez Morris y su *Historia de la insurrección del Grito de Lares* (1872), libro que desprestigia la gesta, y José S. Pedreira evoca a Antonio S. Pedreira, figura importantísima para la ideología del ensayo treintista. Estamos de acuerdo con Rubén Ríos cuando señala que Alejandro Cadalso es un alter-ego autorial que representa la Generación del 30.<sup>34</sup>

<sup>32</sup> *Ibid.*: p. 293. Agustín Cueva señala esta predilección por las crónicas en su ensayo sobre *La Araucana* de Alonso de Ercilla, en *Literatura y consciencia histórica en América Latina*, Letraviva, Editorial Planeta, 1993.

<sup>33</sup> E.R.J., *op. cit.*; p. 10.

<sup>34</sup> Rubén Ríos Ávila, *op. cit.*; p. 51.

Cuando el discurso del personaje rebelde no puede ser encuadrado dentro de los conceptos del conferenciante, entonces se cataloga como uno "metafísico" y ahistórico. Es como si hablara otro. Para nosotros este discurso es muy terrestre, porque la crítica de Baltasar va dirigida a minar los fundamentos filosóficos e históricos del poder. Todos los documentos de Baltasar "citados" por el conferenciante expresan un profundo descontento y frustración ante la cultura engendrada por el poder occidental. Es una crítica que desde la condición puertorriqueña trata de relacionar y entender la historia del poder ejercido por la cultura europea en América, precisamente en el Caribe, primer lugar de su asentamiento y único lugar donde todavía existe una colonia de más de 500 años. Ese dominio absoluto se simboliza con la metáfora de un edificio: "Fabrico del aire y con el aire; (...) Soy un artífice del vacío, un negador de la arquitectura y edificios que los hombres han dicho y hecho por siglos".<sup>35</sup> Es la fundación de un espacio que personifica a la ciudad (letrada), las murallas que establecen la diferencia entre el religioso y el hereje, entre el salvaje y el civilizado; es el hacendado vs. el cimarrón o San Juan vs. la isla, España vs. América. La estructura dual de la novela a base del diálogo escrito entre Baltasar y el Obispo pone en jaque la fuerza, la unidad, el único punto de referencia del poder religioso que anteriormente se explicaba en sí mismo. La otredad era todo lo que no fuera la Iglesia y esa concepción rígida del mundo se desplaza a la construcción de la sociedad civil; mantiene su dualidad. Habría que revestir la adaptación de los "naturales" al nuevo orden civil (capitalista) con una retórica misionera. El exorcismo adquiere dimensiones sociales en toda *La noche oscura del Niño Avilés* y es una limpieza demonológica efectuada después de la rebelión de *La renuncia del héroe Baltasar*. Lo teológico adquiere su identidad política y ataca a los utópicos, a los judíos, a los negros, a los masones, etc., y, por supuesto, el conferenciante se hace eco de la problemática actual fuera del tiempo narrativo de la novela y ataca en el ahora real a los "bolcheviques y socialistas de todo rumbo", según vimos antes. Rodríguez Juliá va mostrando la idea que plantea Michel de Certeau sobre el confrontamiento entre el "saber" de la cultura europea y la "posesa", que puede ser África, América o Asia. Este saber trata de darle un orden social al enfermo, al loco, a la posesa metiéndose en su cuerpo y hablando por ella y diciendo lo que ella no sabe de sí misma. Por ella hablan el médico, el juez y el exorcista;<sup>36</sup> también los etnógrafos-historiadores-literatos puertorriqueños desde la llegada de los europeos, reincorporada su ideología hasta bien entrado el siglo XX. El poder (español y norteamericano) siempre ha hablado por los puertorriqueños y éstos nunca han tenido una personalidad jurídica internacional, pero esta historia también tiene sus "locos". Hay un dicho popular que expresa que si "el

<sup>35</sup> E.R.J., *La renuncia...*; p. 89.

<sup>36</sup> M. de Certeau, *op. cit.*; pp. 261-262.

mundo fuera una persona, Puerto Rico sería el culo". Esa imagen aparece varias veces en la novela *La noche oscura...* cuando el Obispo Trespalacios se percibe en un espejo como el "anus mundi".<sup>37</sup>

La concepción de la historia de la historia y la literatura como posesas se desplaza a través de toda la obra de Rodríguez Juliá desde sus cinco novelas, las cinco crónicas hasta sus tres libros de ensayos. No podemos ir a los detalles ahora, pero se incorporan en otro estudio nuestro. Su discurso asume la tarea de liberar lo posesionado por el discurso del poder. Lo paródico hace que la voz de los indios, de los esclavos, los trabajadores y demás marginados se convierta en la "herida" de "esa alteridad a la que trata de cubrir el saber"<sup>38</sup> y que es una amenaza para el poder. El discurso de Fray Iñigo Abbad y Lasierra (*Historia geográfica, civil y natural de la Isla de San Juan Bautista de Puerto Rico* (1788), fuente privilegiada de la historiografía del siglo XIX, se recontextualiza y con mordaz ironía carnavalesca Rodríguez Juliá desmorona la ideología representada en ese texto.<sup>39</sup> La risa proviene de la forma "bullanguera" y burlona de desmitificar los postulados de esa escritura. La ironía refleja la crueldad por parte del poder en todos los rincones de la cultura. En *La noche oscura del Niño Avilés* se narra la intención suicida de unos esclavos para quienes la muerte representaba la liberación. Su mito soñaba con un regreso o vuelo a la libertad en África. A ella se iba mediante la muerte, pero el hacendado se enteró de sus intenciones y fue al lugar donde pensaban ahorcarse los cimarrones. Fue con sus capataces y les hizo saber que éstos y él también se ahorcarían e irían con ellos a África; pero que también llevarían consigo las máquinas del ingenio para esclavizarlos y joderlos de nuevo.<sup>40</sup> Con tal sarcasmo, la armonía que plantean los discursos de las crónicas y el antropológico del siglo XIX se ve desmentida. En otras ocasiones se rompe con el mito del buen salvaje y el de la antropofagia divulgados desde la colonización. Así humaniza a los indios, haciéndonos percibir la verdadera naturaleza de la represión en la humanidad real del indio, hombre de carne y hueso. Tengamos presente que los indios y negros abstractos ¿míticos? son los que les agradan al colonizador. Los históricos, que conocen la otredad del poder, pueden ser subversivos. Otras veces aparecen unas imágenes que sintetizan magistralmente todo el discurso que plantea la nacionalidad. En una sola imagen poderosa se sintetiza toda una serie de lugares comunes creados por la mitología del racismo. Se realiza mediante la secuencia de un técnica cinematográfica que recontextualiza simultáneamente las imágenes que el poder ha elaborado sobre nuestra identidad a través de los discursos literario, historiográfico y sociológico:

<sup>37</sup> E.R.J., *La noche oscura...*; p. 264.

<sup>38</sup> M. de Certeau, *op. cit.*; p. 267.

<sup>39</sup> Antonio Benítez Rojo señala esta relación entre los discursos del siglo XVIII y la obra de Rodríguez Juliá en *La isla que se repite*, Capítulo 8.

<sup>40</sup> E.R.J., *op. cit.*; pp. 170-171.

el indio se transforma en jíbaro que a su vez es el criollo que esclaviza al africano.<sup>41</sup> Todo con una ironía que linda con la burla sarcástica, pero la risa desmantela la omnipotente seriedad (del poder) con la que se ha conceptualizado la nacionalidad. *La noche oscura del Niño Avilés* y *El camino de Yyaloide* son una parodia total a los discursos de la autoridad. Este relajo es liberador. Los valores que constituyen la estructura del ser del hombre van ligados a las percepciones y acciones. Son una unicidad, pero el hombre no es sólo una cosa más "junto" a las otras, sino que "puede dárseles a sí mismo como objetos, puede enfrentarse a ellas y, al hacerlo, va más allá de todas ellas", dice Jorge Portilla.<sup>42</sup> Rodríguez Juliá se ha distanciado mediante la risa y el relajo de esos valores. Ha sido un recurso ante el desaliento: "cuando el cinismo raspa el fondo de la oscura esperanza, concibo a mi pueblo sólo como un objeto de conocimiento".<sup>43</sup> Esa reflexión está implícita cuando Trespalacios ve su imagen: "¡cuánta no fue mi sorpresa cuando descubrí que su culo era, más que ojo de Leviatán, espejo convexo que reflejaba mi figura!... ya no tuve más ánimo que el necesario para mirar desfallecido mi propia imagen".<sup>44</sup> A cierta distancia de los valores se puede dirigir la mirada limpia y encontrarse con el rostro real de la historia y la literatura de Rodríguez Juliá va hacia otros signos después de haber destartalado la seriedad de los conceptos del poder. Ya no es una problemática de si somos o no un pueblo, de qué es lo que se considera lo nacional, sino cómo se han formado los contenidos de lo que sí somos. Así *El camino de Yyaloide* (1994) continúa la narración que ya se había establecido en *La noche oscura...*, pero se trata de una novela de iniciaciones. El lenguaje es renacentista (Avilés), pero en contrapunteo con el de la risa (Gracián). La novela se basa en la vieja temática de la contraposición alegórica de la visión de América por el mundo renacentista europeo. Muestra la posesión de la realidad mediante dos perspectivas del lenguaje.

La problemática ontológica se expresa de forma distinta en la novela más reciente: *Cartagena* (1977). En ésta, las formas en que el poder se posesiona de la historia son infinitas y se manifiestan de manera muy subrepticia. Un sentido de culpa controla la conducta del protagonista debido a un sistema de valores burgueses en continua crisis. Por ejemplo, está el poder de los valores religiosos creando la crisis de consciencia del personaje. Lo importante de la novela es que la preocupación cultural y política se va a ubicar en las contradicciones psicológicas de los personajes. Estamos en las zonas modernas de la personalidad burguesa. Lo significativo de la novela es la recurrencia del proyecto político del pasado trasplantado a la modernidad. La estructura narrativa se adentra en el interior de los personajes donde se sublima lo político en

<sup>41</sup> *Loc. cit.*; pp. 280-281.

<sup>42</sup> Jorge Portilla, *La fenomenología del relajo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986; p. 60.

<sup>43</sup> A. Rodríguez de Laguna, *op. cit.*; p. 139.

<sup>44</sup> E.R.J., *La noche oscura...*; p. 324.



las frustraciones individuales. La novela es distinta en la forma de ver las contradicciones religiosas, sexuales y políticas dentro del ámbito de la vida privada de los valores burgueses. Es recurrente la "histeria" y se percibe una clase social sin proyecto histórico. Alejandro, escritor, se venda los ojos y sueña con un pasado en donde los negros tenían su justa posición social como esclavos (en *Cámara secreta*).<sup>45</sup> *Cartagena* es la culminación de la idea sobre la inseguridad que se genera en un país sin un Estado propio que le dé sentido a su historia. Desde su primera novela, éste ha sido el *leitmotiv* de este autor puertorriqueño. El complemento entre la historia (como narración) y la literatura le permite al autor buscar la integración de la historia del ser caribeño a la dimensión universal. Es una preocupación por darle la categoría teleológica que le corresponde a la existencia del hombre de esta parte del mundo. Rodríguez Juliá dirige su escritura a la demostración de que la experiencia del ser en América no es menos trágica que la que vivió el hombre renacentista europeo, según dicta el análisis de Lucien Goldmann.<sup>46</sup> Los dioses también fueron desplazados de este continente dejando en el vacío a sus hijos: "cuando el primer español cruel tendió sobre ellos el duro látigo, la vida les supo amarga... Muy pronto se sintieron extrañados de otros hombres, ajenos al mundo, por primera vez vieron la maldad. Los dioses ya no les servían para explicar aquel rostro tan terrible del mundo todo... Los dioses se desterraron".<sup>47</sup>

La experiencia del vacío y la maldad debe haber creado ese sentido agudo de impotencia en el indio y esta escritura quiere darle concreción. La percepción de quedarse sin asideros que se apoderó del mundo europeo al éste pasar del tomismo cristiano al racionalismo, creó un sentido de soledad ante el universo infinito semejante al expresado en *La noche oscura del Niño Avilés*, tanto en el indio como en el africano. A su vez, es el mismo europeo quien somete a ambos a las relaciones de explotación y rompe la integración religiosa y social que habían desarrollado en su historia. En *La renuncia del héroe Baltasar*, éste tiene una visión que evoca una arcadia regida por la armonía entre el hombre y el universo: cielo azul grande magnífico, con alientos de flautas por los parajes, hombres y niños jugaban desnudos, dulce habitación que pone los hombres al aire sin que sientan el vacío. Así sigue la descripción hasta llegar a una expresión sumamente significativa: "El plácido y azul mar de las islas no es agua, agua y más agua, sino el mar de los griegos; ¡distancia de comercio y poesía! No hay caída fugaz a la más impasible de las miradas... ¡Qué lejanas estaban las catedrales!".<sup>48</sup>

Después de toda una armonía bucólica, el sintagma "distancia de comercio

<sup>45</sup> Este capítulo X de *Cartagena* aparece íntegro por vez primera en *Cámara secreta*, 1994.

<sup>46</sup> Lucien Goldmann, *The Hidden God (A Study of Tragic Vision in The Pensées of Pascal And Tragedies of Racine)*, Translated by Phillip Thody, N.Y., The Humanities Press, 1946.

<sup>47</sup> E.R.J., *La noche oscura...*; p. 280.

<sup>48</sup> E.R.J., *La renuncia...*; pp. 97-98.

y poesía" resulta contundente para significar la ruptura de la visión del mundo y del ser. De la misma manera que el hacendado penetra en el mito africano que recurre a la muerte para escapar de la historia europea,<sup>49</sup> destruyendo los aspectos reales y mitológicos de la cultura dominada, así también destruye la relación ontológica del hombre con la naturaleza, transformándolo estrictamente en el "hombre económico".<sup>50</sup> La descripción de la arcadia vista arriba vuelve a representar la cultura europea moderna como una catedral que al ser construida, destruye la proyección ontológica del hombre. En contraposición (parafraseamos la cita), la arcadia ofrecía una dulce habitación que ponía a los hombres al aire sin que sintieran el vacío. Es la estructura que recrimina Baltasar. Por otro lado, se le niega al dominado el derecho a su propia historia. El Obispo Verdeja escribe en su Diario: "... esta añoranza del pasado perfecto y el porvenir utópico es materia muy inservible para ordenar la esperanza según el buen uso del arte político... en el fondo de esa armonía añorada está el deseo de abolir la necesidad... la utopía es la negación de la historia".<sup>51</sup>

Congruente a este pensamiento racionalista se crea una idea de Dios que fundamenta las acciones del estado religioso para ejercer el poder. Según Goldmann:

As far as their daily life was concerned, the rationalist were all the more ready to accept the God who manifested himself through the rational order and general laws of the world, since the seventeenth and eighteenth centuries, he also came to perform a very useful service: that of controlling the "irrational" and dangerous reactions of the "ignorant masses" who could either understand nor appreciate the value of the consistently selfish and rational activity of economic man and of his social and political creations.<sup>52</sup>

El rebelde Baltasar renuncia a este concepto europeo: "Renuncio a Dios y al hombre, a los dos rostros del mismo error".<sup>53</sup> Los europeos reconstruyen otra realidad desde el primer momento en que comienza el ejercicio del poder de la escritura. Es decir, desde las primeras imágenes de diarios y cartas correspondientes al encuentro y la conquista, hasta llegar al pseudo-cientificismo antropológico y filosófico comtiano asentado en América y que prolongará su efecto ideológico bien adentrado en el siglo XX. Refiriéndose a esa recontextualización de imágenes a la europea, dice Rodríguez Juliá:

Y sus sanguinarios y codiciosos europeos entonces importaron el panapén de Tahití, esas palmeras las importaron de Malasia, y el flamboyán que ves por todos lados lo transplantaron de Madagascar. Creando un paisaje nuevo, había que traer hombres

<sup>49</sup> Vea la cita 40.

<sup>50</sup> L. Goldmann, *op. cit.*; p. 29.

<sup>51</sup> E.R.J., *La noche oscura...*; p. 279.

<sup>52</sup> L. Goldmann, *Ibid.*; p. 32.

<sup>53</sup> E.R.J., *La renuncia...*; p. 117.

nuevos, y los negros entonces fueron arrastrados para completar el infierno. Los arrancaron de cuajo dejando sus raíces en el aire... Y completando paisaje y paisanaje, sólo faltaba la importación de la caña de la India, para arraigar de nuevo los hombres a las tierras. Como ves, todo se levantó desde la nada, o lo que es igual, desde el paraíso, o, lo que es exactamente lo mismo, desde la terca confusión de un genovés.<sup>54</sup>

No es descabellado relacionar la última novela (*Cartagena*) con la alusión a "sus raíces al aire" de la cita anterior con la que arrancó el siglo XV americano. Alejandro —el protagonista— siempre se venda los ojos para no ver la luz. ¿Será el hombre trágico que no quiere ver la realidad exterior vacía de sentido? Rodríguez Juliá mismo da una idea al hablar del *Quijote*: "La imagen patética de un fantoche que con los ojos vendados cabalga sobre ese caballo hecho de palos, los palos de Don Q, burla de todos, engaño de muchos; esa odiosa complicidad en hacerle creer, hacerle más realista su locura".<sup>55</sup>

Este detalle "de hacerle creer" a través de lo verosímil se refiere a la forma en que la escritura (historiografía y literatura) ha imaginado la historia. Recordemos que el protagonista de *Cartagena* es escritor y la historia de la novela se confunde con la realidad; además está alcoholizado (Don Q es un ron puertorriqueño). Esas imágenes contenidas en el poder se pueden subvertir con otra lectura a través de la integración de los otros discursos creados en la historia, tarea de carácter eterno. Señala Jean Chesneaux que hay una continuidad histórica en el tiempo largo que va por encima de las discontinuidades a que han sido sometidas las culturas de distintos países al ser intervenidas por otros.<sup>56</sup> Esto ayuda a comprender la razón de la complicada intertextualidad de la obra de Rodríguez Juliá. Mediante el barroquismo, y operando sobre el lenguaje mismo, se busca la esencialidad del ser.

La nacionalidad puertorriqueña participa de un proceso violento universal que se remonta al racionalismo europeo. Al ser producto de la unificación del mundo creada por el capitalismo, tiene que vivir el despojo y el vacío, pero a través del lenguaje literario e histórico, a través del asombro de las imágenes rebeldes que caracterizan la heterogeneidad discursiva de la obra de este autor, se vislumbra el rescate de lo mejor de la cultura. Su obra dialoga con los vivos y con los muertos, no sólo dentro de lo nacional, sino también con la cultura del Caribe, de Latinoamérica y de Europa. A cada paso de la lectura se encuentran chispazos de poemas, canciones populares y folklóricas de las más diversas fuentes. En el espacio de su obra se congregan todos los tiempos históricos de los que Latinoamérica es producto mítico y real. Todo a través de versos, estructuras sintácticas, refranes, frases idiomáticas creados en la

<sup>54</sup> E.R.J., "El final del Quijote (Borges, Nabokov, siempre Cervantes)", en *La cervantiada*, Julio Ortega, (editor), Río Piedras, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1994; p. 207.

<sup>55</sup> *Loc. cit.*; p. 203.

<sup>56</sup> Jean Chesneaux, *¿Hacemos tabla rasa del pasado? (A propósito de la historia y de los historiadores)*, México, Siglo XXI, 1988; pp. 148-155.

oralidad y en la escritura. Hay, además, diversos discursos (pintura, música, fotografía, arquitectura) en donde se encuentran el pasado y el presente. El canibalismo de su escritura se apodera de todo ese discurso y lo proyecta con una intención de libertad que permanecerá en el tiempo. Él sigue la idea borgiana de que "la literatura tiene memoria propia... que se desenvuelve por encima de la contingente biografía de cada literato; la memoria más significativa de la literatura reside en la escritura misma".<sup>57</sup>

Su obra representa la síntesis de toda una recuperación cultural y un homenaje a la escritura que, de una u otra forma, siempre ha mantenido la búsqueda de la libertad como una utopía posible y detenida por el poder. Sin tal escritura, aunque teñida de ideología, no tuviéramos una memoria de las contradicciones que vivieron los escritores anteriores. Sin ella no hubieran nacido las imágenes liberadoras de la literatura de Edgardo Rodríguez Juliá.

*Eduardo González Rodríguez  
Georgetown Day High School  
Washington, D.C.*

---

<sup>57</sup> E.R.J., *op. cit.*; p. 186.